

FROM PERFORMANCE TO POST-PERFORMANCE

What is the meaning of the term “performance” today? For many artists a performative attitude is an integral part of works produced with a range of expressive means—from painting to installation, video to text. Catherine Wood, Marie de Brugerolle and Marie Canet weave a conversation on the interpretation of a term that has also spread widely in commercial contexts as a synonym for success and efficiency. Is there a link between these two spheres of meaning, in the output of younger artists? What are the most important differences between the original usage of the word and its present status in art? Does “post-performance” indicate the end of an era, or the creation of an open bond?



Kate Cooper, *Unknown Species in Full Resolution*, 2014.
Courtesy: the artist

A CONVERSATION BETWEEN
MARIE CANET, MARIE DE BRUGEROLLE AND CATHERINE WOOD

CATHERINE WOOD: Shall we begin with a question about the relevance of the term “performance”? My thinking begins: “performance art” now seems like a discrete historical form occurring from the 1950s to the 1970s, a “high period” in which artists attempted, for various reasons, to strip art back to a kind of primary essence and start from scratch. The ways in which “performance” and “performativity” are used to describe contemporary practice are extremely varied and, with the latter term, become almost all-pervasive. Performance as an event or specific action is very often a part of practice that also includes painting, video, text, sculpture, installation. And for many artists, a performative attitude is intrinsic to working in all of these media. What relevance do the foundations of “performance art” have for this contemporary territory?

(We could go on to think about how the word “performance” is used as an indicator of success in business, as much as it is a demonstration of “doing” vs. process in art).

MARIE DE BRUGEROLLE: I agree with you on the use of “practice” to speak about a very large panel of tools used for “performance art” and the roots of all this in the period after World War II.

Cosa s’intende oggi con il termine “performance”? Per molti artisti attuali un atteggiamento performativo è parte integrante di un lavoro prodotto con vari mezzi espressivi – dalla pittura all’installazione, passando per il video e il testo. Catherine Wood, Marie de Brugerolle e Marie Canet intrecciano una conversazione sul significato di un termine che ha avuto grande successo anche nel contesto commerciale, come sinonimo di successo ed efficientismo. Esiste un legame fra questi due ambiti di senso nella produzione degli artisti più giovani? Quali sono le differenze più rilevanti fra l’accezione originaria della parola e il suo statuto attuale in ambito artistico? Con “post-performance” si sancisce la fine di una storia o la creazione di un legame aperto?

CATHERINE WOOD: Partirei con una domanda sull’importanza del termine “performance”. Per me oggi

Starting from scratch seemed to be a very common thread for a generation that inherited the failure of the usual categories (sculpture, painting, etching...) and wanted to avoid catastrophe. It was also a way to possibly “speak” or use the body as a tool for those who were behind the Iron Curtain or under dictatorships (South America). I think the common ground might have been a desire to build new modes of expression, beyond the regular grammar, and to invent languages based on experience. This means the body as a common tool, distortion of codes (invention of new grammars) and an urge to get beyond barriers of all kinds. How to communicate in other ways and invent new shared time and space, free of limits? I guess that could be a common root for a foundation. I really think that the “original” definition (which like all definitions never existed in reality) was: actions in a open, shared space, beyond the scene, the walls, the market; not the production of objects, but of something ephemeral, the artist’s body itself. I think your remark about the term “performance” used as an indicator of success is very relevant, and partially opens up an aspect of what I intended by inventing the term “post-performance.” I guess it works in English and French, that “performance” in business means success but also efficiency. We can note that the term is also commonly used regarding sports, or sexual “performance”... I was thinking about its use by Jean-François Lyotard in *La condition postmoderne* in 1979, regarding knowledge in the era of information as merchandise. It is very relevant regarding what is happening and has already happened in universities and art schools, a general reflection that we can also link to McLuhan’s thoughts on information and media. To go back to the use of the term “performance” in business, I really like what Catherine Malabou says about the perversion of artistic and philosophical words by marketing. For example how “plasticity” became “flexibility.” Plasticity is linked to form, capacity to adapt matter in the process of creation, but for industry it became a way to use time and to adapt the body to “flexible” uses to meet the needs of production. Then persons, not only bodies but also time, become valuable.

CW: Yes, I am interested in how the word “performance” in mainstream terms has come to connote efficiency; “key performance indicators” being a familiar term in the evaluation of success in business. Shell garages here have big posters up at the moment saying “maximum performance” (advertising petrol). It has always been a term related to sexual prowess, but in the highly and superficially sexualized media environment of late capitalism these meanings or connotations seem to coincide, and artists are picking up on this idea of “performance” as a new kind of excess: of somehow squeezing maximum energy from minimum input.

This idea of maximum performance has to do with a shimmering or dazzling desire to entertain and attract. A younger generation of artists certainly plays upon this. In London, Kate Cooper’s work, in collaboration with artists such as Marianne Forrest, Andrew Kerton and Jess Wiesner, *My Skin is at War with a World of Data*, investigates the “performance” of self in the world of post-produced images. Cooper’s film *Unknown Species in Full Resolution* (2014) shows models whose skin is “performing” its flawlessness as a surface within a depthless digital space, within which also floats a stream of white liquid, like a sexually charged but lost splash from Jackson Pollock’s can of paint. Maximum effect or extreme artifice. Jordan Baseman’s recent Zwirner installation, the female artificial intelligence figure “dancing” in a provocative way, seemed to extend this conflation of efficiency and sexuality in a work that was about a pure performance of suggestiveness; mechanical, tireless and endless in being entirely detached from the capacities of the authentic body. In this, a crude visualisation of the technological supplement or prosthetic, as Bernard Stiegler describes it, “performance” becomes the visible everything, to uncanny excess.

MARIE CANET: Could I say, Marie, that you felt something like a turn in the history of performance art in the 1990s? Catherine, do you agree with Marie and do you think this turn can be related to other media?

CW: For me, up until a certain moment in the late 1990s, “performance” (in art terms) was a bit of a dirty word. It connoted the “primal scene” of the Body Art of the 1960s and 1970s: nakedness, pain, duration, an earnest idea of “authenticity.” Because of this, I’d been more drawn to dance because it did not pretend not to be constructed and formal: especially to the idea of the “body as object,” i.e. the body having some equivalence with sculpture, in the work of Yvonne Rainer and the Judson Dance Theatre. But in the late 1990s I was struck by the work of certain artists who were beginning to use choreographic forms of performance in spectacular, image-like, flagrantly inauthentic ways: especially—at that moment—Matthew Barney moving from the early body-art influenced *Drawing Restraint* work to his *Cremaster* series, with the inclusion of mass Tiller-girl type choreographies in a sports stadium, and Vanessa Beecroft, who was working with identically dressed and made-up models to make live installations that she thought of as “pictures” that would have an impact to create a memory, more than as forms of live presence.

MDB: For my part, it started with the exhibition “Hors Limites. L’art et la vie, 1952-1994”, which I co-curated with Jean de Loisy at the MNAM at Centre Pompidou in 1994. It was about the origins and roots of “happening,” “event” and “performance” from Pollock to Matthew Barney, yes. This was a very important moment for me, because it helped to discover and present these forms in the museum, considering what to present and how to present practices that partially refused the object as the sole product of art, having to resort instead to showing objects and artefacts. How to present voice, poetry, how to show this fantastic conjunction of new forms from Gutai to Klein, Rauschenberg to Nitsch or Falhström to Wolman, for example. Basically, this was done by installing poetry boxes, screening a film on a balloon, installing a swimming pool (the *Little General Pinball Machine*). It was challenging and very exciting. The irony is that we were not able to actually present live performances, due to budget cuts. During the research on this show, I discovered the work of Guy de Cointet (1934-1983), and I also met Mike Kelley and Paul McCarthy. They were installing the Heidi House (1992) when I met them. I remember two things: a huge smell and a cry. Mike was playing the boy for fun inside the house, shouting and rolling on the ground. The smell was coming from the damp hay. The firemen

“performance art” è una forma storica a sé, esistita tra gli anni Cinquanta e Settanta, un “periodo felice” in cui, per varie ragioni, gli artisti tentavano di riportare l’arte a una sorta di essenza primaria per ricominciare da zero. I modi in cui “performance” e “performatività” vengono usati per definire la pratica contemporanea sono estremamente vari e, nel caso del secondo termine, diventano quasi onnipervasivi. La performance come evento o azione specifica è assai spesso una parte della pratica che contempla anche pittura, video, testi, scultura, installazioni. E per molti artisti un atteggiamento performativo è parte integrante del lavoro svolto con tutti questi mezzi espressivi. Che importanza hanno le basi della “performance art” per la pratica contemporanea? (Si può inoltre pensare all’uso di “performance” come indicatore del successo nell’ambito commerciale allo stesso modo in cui nell’arte è la dimostrazione dell’atto contrapposto al processo).

MARIE DE BRUGEROLLE: Sono d’accordo con te quando adoperi la parola “pratica” per parlare di una vasta gamma di strumenti usati dalla “performance art” e ne fai risalire le origini al dopoguerra. La tendenza a ricominciare da zero sembrava molto diffusa in una generazione che aveva ereditato il fallimento delle categorie consuete (scultura, pittura, incisione...) e voleva scongiurare la catastrofe. Per chi viveva dietro la cortina di ferro o sotto le dittature (America Latina) era anche un modo per “parlare” o usare il corpo come strumento. Penso che la base comune fosse il desiderio di creare nuove modalità espressive al di là della grammatica tradizionale delle lingue e di inventare linguaggi basati sull’esperienza. Ciò significa il corpo come strumento diffuso, la distorsione dei codici (invenzione di nuove grammatiche) e l’impulso a superare le barriere di ogni tipo. Come comunicare in altri modi e inventare un tempo e uno spazio nuovi, privi di limiti? Credo che queste siano le radici comuni. Sono convinta che la definizione “originale” (che come ogni definizione non è mai esistita nella realtà) fosse: azioni in uno spazio aperto condiviso, oltre la scena, i muri, il mercato; produzione non di oggetti, ma di qualcosa di effimero, il corpo stesso dell’artista. La tua riflessione sul fatto che il termine “performance” è usato come indicatore del successo è molto importante e in parte rivela un aspetto di quello che intendevo quando ho coniato il termine “post-performance”. In inglese e in francese funziona: “performance” nella sfera commerciale significa successo ma anche efficienza. È inoltre molto usato in riferimento allo sport e alla “performance” sessuale... Pensavo all’uso che ne fa Jean-François Lyotard nel suo *La condition postmoderna* del 1979, una riflessione sul sapere al tempo dell’informazione come merce. È molto importante in relazione a quanto succede e a quanto è successo nelle università e nelle scuole d’arte, una riflessione generale che si può ricollegare anche al pensiero di McLuhan su informazioni e media. Per tornare all’uso del termine “performance” nella sfera commerciale, mi piace molto quello che dice Catherine Mallabou a proposito dell’alterazione dei termini artistici e filosofici da parte del marketing. Come ad esempio “plasticità” sia diventato “flessibilità”. La plasticità è legata alla forma, alla capacità di adattare la materia durante il processo creativo, mentre per l’industria è diventato un modo di usare il tempo e di adattare il corpo a impieghi “flessibili” che soddisfino le esigenze della produzione. In tal modo le persone, non solo in quanto corpi ma anche nei termini di prestazione nel tempo, diventano utili.

CW: Sì, mi interessa come il termine “performance” nell’uso comune sia diventato sinonimo di efficienza: “indicatori chiave di performance” è un’espressione usata per valutare il successo nell’ambito commerciale. Qui le stazioni di servizio Shell hanno enormi manifesti con la scritta “massima performance” (per pubblicizzare la benzina). È sempre stato un termine riferito alla potenza sessuale, ma nell’ambiente altamente e superficialmente sessualizzato dei media del tardo capitalismo tali significati e connotazioni sembrano coincidere e gli artisti approfondiscono quest’idea di “performance” come un nuovo tipo di eccesso: per certi versi, trarre la massima energia dal minimo input. L’idea della massima performance ha a che fare con il desiderio luccicante/sfolgorante di intrattenere/attrarre. Una generazione di artisti più giovani sta giocando su questo. A Londra il lavoro intitolato *My Skin is at War with a World of Data* di Kate Cooper, in collaborazione con artisti quali Marianne Forrest, Andrew Kerton e Jess Wiesner, esamina la “performance” dell’io nel mondo della post-produzione delle immagini. Il film di Cooper *Unknown Species in Full Resolution* (2014) mostra modelle dalla pelle “performante”: la sua perfezione è come una superficie all’interno di uno spazio digitale privo di profondità, all’interno del quale scorre del liquido bianco,

had spread a flameproofing product on the hay inside the house for “protection,” but by doing so they ruined the work! At first it made me think about the fact that the public audience would not be able to watch the action, though the house would remain there afterwards, with a video recording of the scene. Mike and Paul would be gone. I also thought about how conservation is sometimes destruction. The Heidi House is important because it is the set of the action that is presented, not the live action. At the same time, Matthew Barney was making his first performances in LA, and then at DOCUMENTA IX, in 1992. During the installation of “Hors Limites” we talked about de Cointet, but also about changes in performance. I remember realizing historically that there had been a change between the first heroic moments of the 1950s and 1960s, towards a more individual practice and a return to an invisible scene or “fourth wall”, around 1968, and in the early 1970s, exactly when the term “performance” appeared in the visual arts field. Getting back to the mid-1990s, an initial breakthrough came when Vito Acconci, Paul McCarthy and Mike Kelley were preparing an important piece: *Fresh Acconci* (1995).

CW: Did Paul and Mike talk about this change and link it to this special moment? What impact did it have on the form of their work?

MDB: With humour, they pointed to the gap between their solitary, almost onanist performance practice, alone in front of the camera, which for Paul became literally a “persona,” and the new generation represented by Matthew Barney, young, athletic, good-looking, corresponding to fashion-model canons, in college and already backed by an important gallery. Also it was a complete turn in terms of market and production. For a generation that was out of the business circuit, out of galleries, museums, which refused to make art as “product” and rejected the idea of an object as a final goal, it was a turning point. That is why they chose to mock all this in a parody of a Hollywood porn movie. Barney, producing art props to sell in order to produce a film, was reversing the system. It was also important for me to discover another history, beyond the traces of a network which was becoming a little church sanctifying any object as a relic.

MC: How do you think this history is going beyond the borders or usual definitions of performance: an artist doing actions, the presence of the artist, no remake, no object?



Julie Bena, *Have you seen Pantopon Rose? The Set at Fahrenheit*, Los Angeles, 2014. © Olivia Fougeirol. Courtesy: the artist

CW: Performance now, for me, is not so much about work that moves through the “choreographic” coordinates of space and time. Rather, it is an attitude that has grown from the idea of performativity



Lauren Huret & Camille Dumond, *Galaxia at Piano Nobile*, Geneva, 2014. Courtesy: the artists. Photo: Emmanuelle Bayart, Coproduction .perf

come un frotto da un barattolo di vernice di Jackson Pollock dall'evocativa carica sessuale. Massimo effetto o artificio estremo. Nella recente installazione di Jordan Baseman da Zwirner, la figura di un'intelligenza artificiale femminile, che “danza” in maniera provocante, sembrava espandere questa fusione fra efficientismo ed erotismo in un lavoro di pura allusività: una performance meccanica, instancabile e incessante, completamente distaccata dalle possibilità di un vero corpo. In questa cruda visualizzazione del supporto tecnologico o prostetico – come la descrive Bernard Stiegler – la “performance” diventa la sola cosa visibile, fino a eccessi inquietanti.

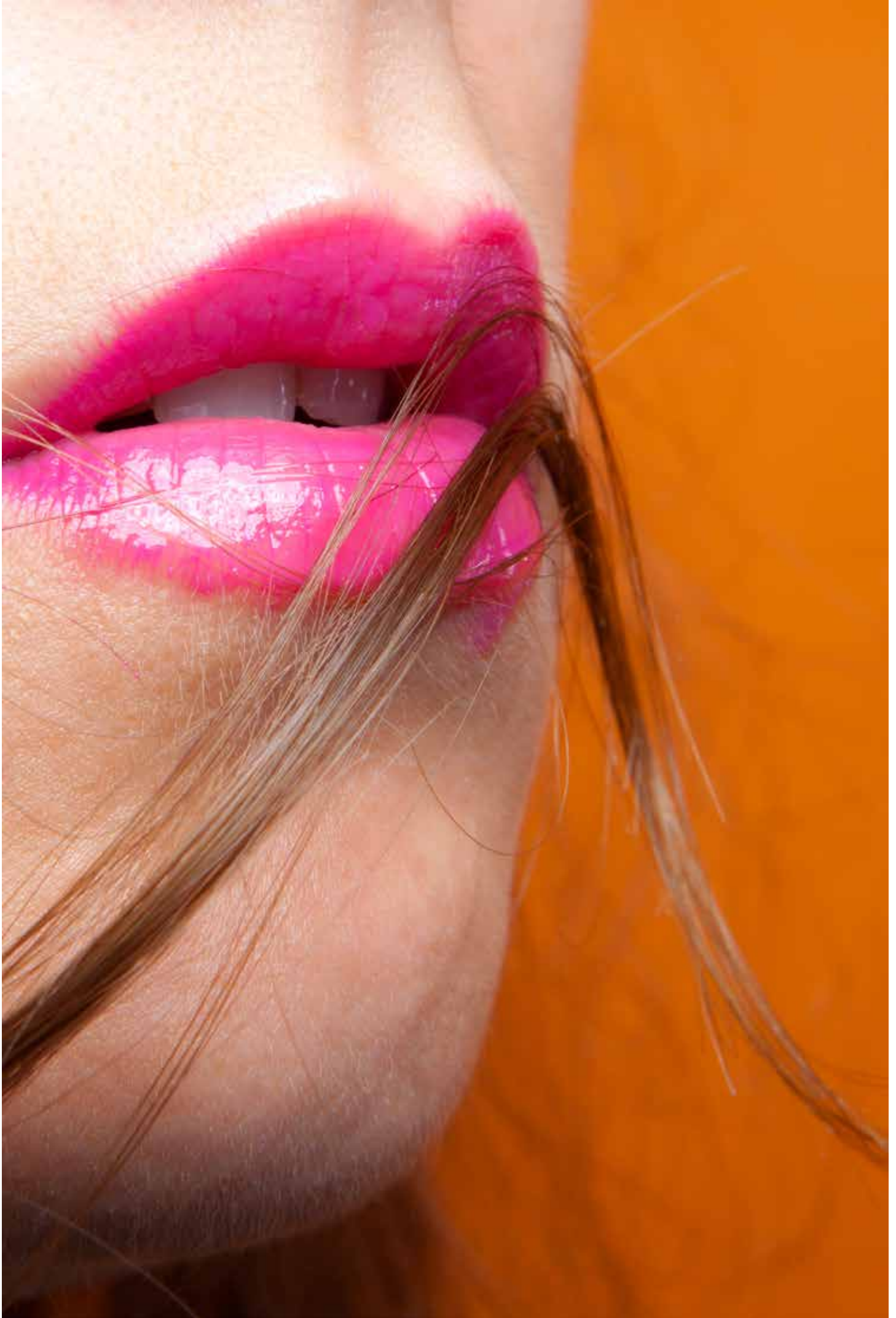
MARIE CANET: Posso dire, Marie, che negli anni Novanta hai percepito una svolta nella storia della performance art? Catherine, sei d'accordo con Marie e pensi che questa svolta sia collegata ad altri media?

CW: Fino alla fine degli anni Novanta per me “performance” (in senso artistico) era quasi una parolaccia. Connotava la “scena primaria” della body art degli anni Sessanta e Settanta: nudità, dolore, durata; un'idea scrupolosa di “autenticità”. Perciò ero più attratta dalla danza, perché non fingeva di non essere costruita e formale, e in particolare dal concetto di “corpo come oggetto”, cioè il corpo quasi equiparato alla scultura, esemplificato dal lavoro di Yvonne Rainer e del Judson Dance Theatre. Alla fine degli anni Novanta, però, sono stata colpita dalle opere di alcuni artisti che cominciavano a usare forme coreografiche di performance in modi spettacolari, palesemente inautentici, soprattutto – in quel momento – Matthew Barney, che era partito dall'opera *Drawing Restraint* – influenzata dalle prime esperienze di body-art – per arrivare alla serie *Cremaster*, con le coreografie di massa alla Tiller Girls in un stadi sportivi, e Vanessa Beecroft, che lavorava con modelle vestite e truccate in modo identico per creare installazioni dal vivo da lei concepite come “fotografie” capaci di dar vita a un ricordo, più che a forme di presenza reale.

MDB: Per me tutto è cominciato con la mostra “Hors Limites, L'art et la vie 1952-1994”, che ho curato con Jean de Loisy al Musée National d'Art Moderne del Centre Pompidou nel 1994. Era sulle origini e le radici di “happening”, “evento” e “performance” da Pollock a Mathew Barney. Per me è stato un momento importantissimo, perché mi ha aiutato a scoprire e a presentare queste forme nel museo, a riflettere su cosa e come presentare una pratica che in parte rifiutava l'oggetto come unico prodotto dell'arte, ma doveva invece ricorrere alla presentazione di oggetti e manufatti. Come presentare la voce, la poesia, come mostrare la fantastica combinazione di forme nuove da Gutai a Klein, da Rauschenberg a Nitsch o da Falhström a Wolman, per esempio. In sostanza si installavano “poetry boxes” (cassette per le poesie), si proiettava un film su un palloncino, si installava una piscina (*The Little General (Pinball Machine)*). Era stimolante e molto entusiasmante. L'ironia è che non abbiamo potuto presentare nessuna performance dal vivo per via dei tagli al budget. Durante le ricerche per quella mostra ho scoperto il lavoro di Guy de Cointet (1934-1983) e ho conosciuto Mike Kelley e Paul McCarthy. All'epoca stavano installando *Heidi House* (1992). Ricordo due cose: un forte odore e un grido. Mike era nella casetta e si divertiva a strillare e a rotolarsi per terra sul fieno come un bambino. L'odore era quello del fieno bagnato. I vigili del fuoco ci avevano spruzzato su un prodotto ignifugo per “proteggere” la casa, ma avevano rovinato il lavoro! Ho subito pensato che il pubblico non avrebbe potuto assistere all'azione, anche se la casetta sarebbe rimasta, con una videoregistrazione della scena. Mike e Paul non ci sarebbero più stati. E poi ho pensato che, a volte, protezione è sinonimo di distruzione. L'importanza di *Heidi House* risiede nel fatto che è il set dell'azione a essere mostrato, non l'azione dal vivo. Nel frattempo Mathew Barney stava facendo le sue prime performance a Los Angeles e poi a DOCUMENTA IX, nel 1992. Durante l'installazione di “Hors Limites” abbiamo parlato di de Cointet e dei cambiamenti della performance. Ricordo di aver capito che, dai primi momenti eroici degli anni Cinquanta e Sessanta, c'era stato uno spostamento, intorno al 1968 e ai primi anni Settanta, verso una pratica più individuale e un ritorno a una scena invisibile o alla “quarta parete”, proprio quando il termine “performance” faceva la sua comparsa nel campo delle arti visive. Per tornare alla metà degli anni Novanta, una prima rottura è avvenuta quando Vito Acconci, Paul McCarthy e Mike Kelley preparavano un lavoro importante: *Fresh Acconci* (1995).

MC: Paul e Mike hanno parlato di questo cambiamento e lo hanno ricollegato a quel momento preciso? Come ha inciso sulla forma del loro lavoro?

Kate Cooper, Marianne Forrest, Andrew Kerton and Jess Wiesner, My Skin Is at War With a World of Data, 2012.
Courtesy: Auto Italia, London and Theo Cook





Marvin Gaye Chetwynd, *Thriller*, *Ataque De Nervios*
at Hoxton Hall, London, 2002. Copyright: artist.
Courtesy: Sadie Coles HQ, London

in linguistics: our realities being iterated via what is made visible, and understanding this as political power and effect. I think it is this iterative aspect of art that artists understand implicitly. Amongst artists like El Hadji Sy and Issa Samb, who created the Laboratoire Agit-Art in Senegal in the 1970s, there was an attitude towards art-making that prioritized experience and experimentation over institutional or disciplinary boundaries. Simon Njami described the freedoms they took—in a context without a museum or gallery infrastructure—as understanding “to institute,” “as a verb.”

I am interested in how the making of so-called “performance” or the performative attitude makes visible many of the assumed frames or facts or limits to art-making and recasts them as being open to change, in the sense that they could be iterated differently. The artist Cally Spooner said that many younger artists’ interest in “performance” is not about making a “live artwork” in this medium per se, but instead about a “refusal to settle”; a way of working that keeps things open. But it is also about how performance’s movement necessarily invites displacement to occur, between disciplines and contexts. It is here that it presses the given institutional frames—art’s language and its spaces—to change.

MDB: I think there is a whole new generation, after the breach opened by Marina Abramović in 2000, or Catherine Sullivan remaking the Fluxus Aachen Festival in 2004, who take this history not as a bible or a sanctuary but as a living memory and a open script. I remember Catherine explaining that having been born in 1968, she had discovered this history through images in books, and that this became a script for her own performances. Also, Catherine is at the crossroads of dance, theatre and film. She is trained as a director, a Butoh dancer and a visual artist, and I think that many artists who are 20 to 30 years old today evolve in between or with different skills without problems.

It is no longer a matter of transdisciplinary activity; it is an open field in which to perform, literally. I am thinking about Julie Béna who just came back from LA where she trained as a pole dancer to do her *Have You Seen Pantapon Rose?* At the Fahrenheit, the third part of an ongoing project using soap opera, storytelling, diary, sports and casting elements. Things are similar for Lauren Huret, who has training in dance and the visual arts, and is a curator, editor and performer. Her use of stage props and video has links to Guy de Cointet, but also to Larry Bell or the “digital sublime.”

CW: How do you think the new generation deals with theatre and mass production issues?

MDB: Catherine will probably agree that “theatricality,” as her show *The World as a Stage* pointed out in 2006, and “performativity” are more what is at stake today. This history has been digested, and though there are some misunderstandings and misinterpretations, it surprises me how young artists, even students, develop their own path through this without any problem of devotion. They are mostly aware of the economic questions, like Ju Hyun Lee, who has a background in economics and develops amazing work in films, using found footage from surveillance cameras in corporations, but also documents from the recent history of Korea, creating her own political critique, doing karaoke performances or scholarly research she calls “Donaldologie.” I also think that with de Cointet, at the end of



Korean Vitra Museum 1, Ju Hyun Lee & Ludovic Burel, Celebration of the body, 2012. Courtesy: the artists

the 1970s and in the early 1980s, there was a breakthrough. What is involved is a performance aware of its enactment, which as such stands apart from what was being done at the time in Los Angeles. We might call upon the notion of pastiche typical of postmodernity, which de Cointet, incidentally, made fun of in the last play to be performed in his lifetime, *Five Sisters* (1982). This was applied structuralism, in the form of permanent transcoding using one system in place of another. Like the process of novelization, which turns a film script into a novel, after the fact, de Cointet theatricalizes the TV series and turns the quotidian into a terrain, constantly appropriating a revelation of reality. As such, he was one of the initiators of a form of “post-performance,” conscious of carrying on the modern project, with the wit and the deliberate anachronism of a generation which opened performance up to the televised model, with an awareness of film filtered by mass culture, overturning their initial logic... As Brandon Lattu, an artist based in LA, put it in a recent conversation: “Guy’s work continues to be very influential in Los Angeles. I think his model of practice is really very direct on the current generation.” So it is not a “return to theatre” but a space open towards television, the series, as a potential modus operandi to infiltrate “screen time” and make it more active instead of passive. I also think about the work of Benjamin Seror or Michael Portnoy who, among other things, use the tricks of TV shows or stand-up comedy, but to invent critical moments.

MDB: Hanno parlato con ironia del divario tra la loro pratica performativa solitaria, quasi onanistica, soli davanti alla videocamera, che per Paul diventava letteralmente un “personaggio,” e la nuova generazione rappresentata da Matthew Barney, giovane, atletico, bello, che rientrava nei canoni da modello, sportivo, ancora universitario e già sostenuto da un’importante galleria. In termini di mercato e produzione si è trattato di una svolta totale. Per una generazione che stava al di fuori del circuito commerciale, delle gallerie, dei musei, che rifiutava l’arte come “prodotto” e l’idea dell’oggetto come obiettivo finale è stato un punto di svolta. Ecco perché loro hanno scelto di deridere tutto questo con la parodia di un porno hollywoodiano. Producendo elementi scenici da vendere per produrre un film, Barney stava rovesciando il sistema. Per me è stato importante scoprire anche una storia al di fuori di un circuito che si stava trasformando in una specie di chiesa che santificava ogni oggetto come fosse una reliquia.

MC: Come pensi che questa storia supererà i limiti o le consuete definizioni di performance: un artista che agisce, la presenza dell’artista, nessun remake, nessun oggetto?

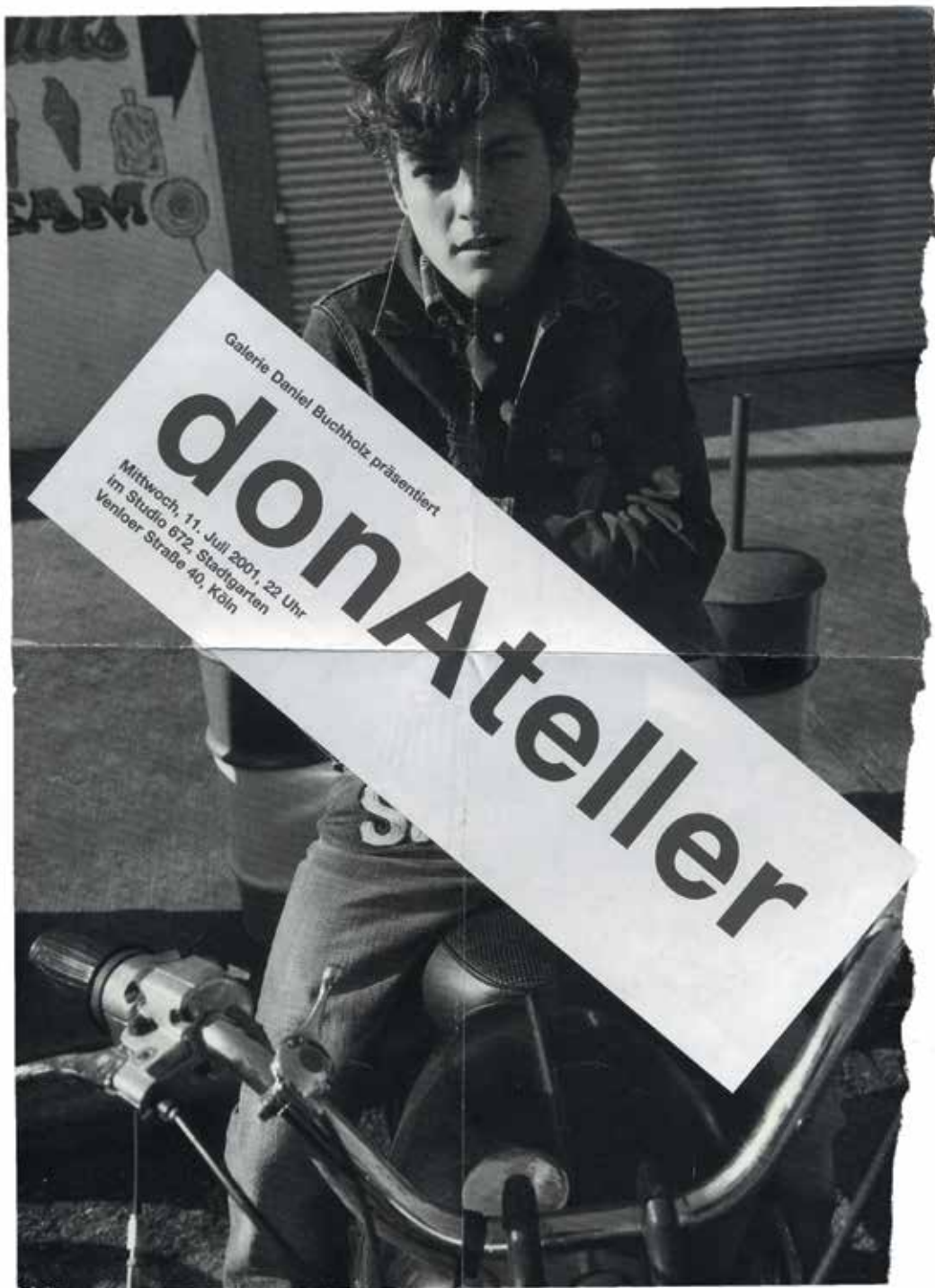
CW: Secondo me oggi la performance non è un lavoro che si muove all’interno delle coordinate “coreografiche” spaziotemporali. È piuttosto un atteggiamento nato dall’idea della performatività in linguistica: le nostre realtà iterate tramite ciò che viene reso visibile, e la comprensione che questo ha un potere e un impatto politico. Credo che sia proprio l’aspetto iterativo dell’arte che gli artisti comprendono implicitamente. A proposito del processo creativo, artisti come El Hadji Sy e Issa Samb, che negli anni Settanta hanno creato in Senegal il Laboratoire Agit-Art, anteponevano l’esperienza e la sperimentazione ai limiti istituzionali e a quelli imposti dalla stessa disciplina. Simon Njami ha definito le libertà che si prendevano, in un contesto privo dell’infrastruttura del museo o della galleria, la comprensione “di istituire”, “come verbo”. A me interessa il modo in cui la creazione della cosiddetta “performance” o l’atteggiamento performativo rende visibili le strutture, i fatti, i limiti acquisiti imposti alla creazione dell’arte e li riformula aprendoli al cambiamento, nel senso che si possono iterare in maniera diversa. Secondo l’artista Cally Spooner, l’interesse di molti artisti più giovani per



Guy de Cointet, Tell Me, 1979 at Tate Modern, London, 2007, performed by Helen Berlant, Jane Zingale, Denise Domergue. Courtesy: Estate of Guy de Cointet and Air de Paris, Paris

la “performance” non riguarda di per sé la creazione di un’opera *live* tramite un mezzo, ma il “rifiuto di adagiarsi”: un modo di lavorare che lascia le porte aperte. Però riguarda anche come il movimento della performance solleciti necessariamente lo spostamento tra discipline e contesti. È proprio qui che esorta le strutture istituzionali acquisite – la lingua dell’arte e i suoi spazi – a cambiare.

MDB: Credo che dalla frattura a opera di Marina Abramović nel 2000 o dal remake del 2004 del Fluxus Festival di Aachen di Catherine Sullivan esista una generazione del tutto nuova che non considera questa storia né vangelo né un santuario, bensì un ricordo vivo e un copione aperto. Catherine, che è nata nel 1968, spiegava di aver scoperto questa storia grazie alle immagini dei libri e che questa era diventata il copione delle sue performance. Catherine si trova inoltre al crocevia fra danza, teatro e cinema. Ha studiato da regista, ballerina di Butoh e artista visiva, e credo che molti artisti che



Left - Flyer for "donAteller" in Cologne, *torn magazine*, 2001
Right - Ju Hyun Lee, *Bruce/Bruce* (still), 2014. Courtesy: the artist

CW: These ways of working seemed to open up the idea (or re-open ideas that had temporarily passed out of consciousness, in the light of certain work that had happened in the late 1970s and 1980s) that "performance" could be an aspect of image-making, part of the media environment: a way of exaggerating or enhancing the pull of desire to look at an image, instead of a refutation of the image by somehow pulling us into the body's space. In London, around the early 2000s, a number of artists were beginning to make live "performance" that was equally image-oriented, often coming out of painting or video or sculpture. Lali Chetwynd (now Marvin Gaye Chetwynd) was making painted tableaux based on films such as *The Wicker Man* or music videos like "Thriller." Mark Leckey staged live performances of his band donAteller that used sampled pop music, dressed up in part-drag glamour. hobbypopMUSEUM were also using painting as a space that might be inhabited performatively. Where performance had been seen as an anti-traditional, anti-market medium, these artists seemed to be finding fresh ways to disrupt the consumption of images while, at the same time, inhabiting the image's territory—recognizing that being entirely outside of it, or assuming a critical distance, did not allow them to speak to the late capitalist context that was and is a reality.

These extreme fetishizations of the "acting" image surface are also formally present in a lot of contemporary work, in the sense that every element of making performs itself with an extreme self-consciousness of its communicative or affective aspects. The material we can work with, that artists can work with, is a landscape of synthetic, citational fabrications that somehow seem to need to declare what they are performatively, well beyond postmodernism's knowing "wink." And at the same time, I think it's an attitude that is not entirely separate from part of that "foundation myth" of performance art. Think about Action Painting as a kind of "demonstration" of art's made-ness, an exaggeration of process performed by a human subject that invests a greater intensity of meaning in an object via our knowledge of how it was fabricated, or how that was ritually staged. This early action art was already intensely aware of performing itself not only in the act, but via the parallel world of the photographic image that opened up an expanded, four-dimensional frame.

MDB: I think also that Susan Sontag's words about "camp" in her "Notes on Camp" still apply today. She explores this theatricality in relation to the idea of "camp": "Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration [...] Though I am speaking about a sensibility only—and about a sensibility that, among other things, converts the serious into the frivolous—these are grave matters." Theatricality, disguise and outrage are attributes of the camp sensibility. Resexualising the artistic elements is more than returning "savagery" into art or demonstrating for the umpteenth time

oggi hanno venti o trent'anni crescano fra e con diverse competenze senza problemi.

Non è più una questione di attività pluridisciplinare: è un campo aperto in cui esibirsi, letteralmente. Sto pensando a Julie Béné, appena tornata da Los Angeles dove ha studiato come ballerina di pole dance per il suo *Have You Seen Pantopon Rose?* al Fahrenheit, la terza parte di un progetto in corso che usa soap opera, narrazione, diari, sport ed elementi di casting. Penso anche a Lauren Huret, che ha studiato danza e arti visive, ed è curatrice, editor e performer. Il suo uso degli oggetti scenici e dei video si può ricondurre a Guy de Cointet, ma anche a Larry Bell o al "sublime digitale".

MC: Come pensi che la nuova generazione affronti il teatro e le questioni della produzione in serie?



MDB: Forse Catherine sarebbe d'accordo sul fatto che oggi in ballo ci siano soprattutto la "teatralità", come indicava la sua mostra *World as Stage* del 2006, e la "performatività". Questa storia è stata digerita e, nonostante alcuni malintesi e interpretazioni errate, mi sorprende come i giovani artisti, persino gli studenti, sviluppino il proprio percorso senza alcun problema di devozione. Sono perlopiù consapevoli delle questioni economiche, come Ju Hyun Lee che ha una formazione da economista e realizza film straordinari usando sequenze dai video di sorveglianza delle multinazionali, ma anche documenti della storia coreana recente, creando così la sua personale critica politica facendo performance con il karaoke o ricerche accademiche che chiama "Donaldologie". Credo che anche con de Cointet, tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta, ci sia stata una rottura. Si tratta di una performance consapevole di essere rappresentata, lontana da ciò che veniva fatto all'epoca a Los Angeles. Potremmo fare appello al concetto di pastiche postmoderno, che per inciso de Cointet ha preso in giro nell'ultima pièce messa in scena quando era ancora in vita, *Five Sisters* (1982). Era strutturalismo applicato sotto forma di transcodifica permanente tramite la sostituzione di un sistema con un altro. Come il processo di novellizzazione, che trasforma un copione cinematografica in un romanzo, a posteriori, così de Cointet teatralizza le serie televisive e trasforma il quotidiano in un milieu appropriandosi costantemente della rivelazione della realtà. Come tale, è stato uno degli iniziatori di una forma di "post-performance", cosciente di portare avanti il progetto moderno con l'acume e l'atteggiamento deliberatamente anacronistico di una generazione che apriva la performance al modello televisivo, con la consapevolezza che il cinema era filtrato dalla cultura di massa, rovesciandone la logica iniziale... Come ha detto di recente Brandon Lattu, un artista che lavora a Los Angeles: "Il lavoro di Guy continua a essere molto autorevole a Los Angeles. Credo che il suo modello influisca in maniera diretta sull'attuale generazione". Non si tratta, quindi, di un "ritorno al teatro", ma di uno spazio aperto alla televisione, alle serie, un potenziale modus operandi per insinuarsi nel "tempo di proiezione" e renderlo più attivo anziché passivo. Penso anche al lavoro di Benjamin Seror o Michael Portnoy che, fra le altre cose, usano i trucchi dei programmi televisivi o del cabaret per creare momenti di critica.

CW: Questi modi di lavorare sembravano proporre l'idea (o riproporre idee temporaneamente dimenticate, alla luce di certi lavori di fine anni Settanta e Ottanta) che la "performance" potesse essere un aspetto della produzione delle immagini, una parte della sfera dei media: un modo, insomma, di esagerare o di accrescere la spinta del desiderio di guardare un'immagine piuttosto che di rifiutarla, attirandoci nello spazio del corpo. A Londra, all'inizio degli anni 2000, alcuni artisti cominciavano a fare "performance" dal vivo rivolte all'immagine, spesso ricavata da pittura, video o scultura. Lali Chetwynd (ora Marvin Gaye Chetwynd) realizzava tableau dipinti ispirati a film come *L'uomo di vimini* o a video musicali come *Thriller*. Mark Leckey inscenava performance dal vivo del suo gruppo donAteller, con campionamenti di musica pop e un look quasi "drag glamour". Il collettivo artistico hobbypopMUSEUM usava la pittura come

Amélie Giacomini and Laura Sellies, Une partie indivisible
de sa scénographie aquatique, 2014. Courtesy: the artists





Paul McCarthy, from left to right - Propo (Fred Flinstone), Skinny Bear, Propo (Daddy's Ketchup).
All works: 1992, installation view of "Do Not Play With Dead Things" at Villa Arson, Nice, 2008. Courtesy: Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris.
Photo: © J. Brasille/Villa Arson

that the creative impulse draws on sexual roots. It means subverting the good conscience that comforts the domestic universe, showing that behind the closed doors of aseptic homes, reality outdoes fiction. So camp, in its use of exaggerated feminisation and distortion of habits and manners, reveals a part of what can often exist behind the stage—such as the perfect middle class house as the artificial façade. For some artists, the theatricality stems from the physical context of the work.



Julien Bismuth and Jean-Pascal Flavien, *PLOUFI* in Rio de Janeiro, 1996. Courtesy: the artists and Galerie Catherine Bastide, Brussels. Photo: Helmut Batista

MC: Is post-performance a new label for this new generation? What are the criteria?



William Leavitt, *Habitat* at The Kitchen, New York, 2013. Courtesy: the artist and Greene Naftali Gallery, New York

MDB: Post is meant not as an “after” to put an end to a story and ignore history; it is more a link to the roots I mentioned before, but opening to them, without creating a fake thesis, just opening up questions. It is not a new label but a “ludo-concept” carrying its own ambiguity, more a way to point out that after 40 years, “performance” today might be an empty word, and that we might skip beyond the post-medium stages, perhaps leading to a time of “UBER objects.” I was thinking about that some weeks ago in Los Angeles. The “UBER object” would mean that in the end there are still and always will be objects, but it also makes a pun with this new network, off the usual circuits, peer-to-peer, to avoid taxis and travel from one point to another in the city. So for me Post-Performance is just a junction, to say that we are at the end of the first quarter of the 21st century and “hey, what will be the new ready-made”? I think about the work of Julien Bismuth or Jean-Pascal Flavien, who create forms that use performance practices and deal with the questions of surface instead of essence, of shared spaces (thinking about Flavien’s ongoing houses project), and capture very special moments and economies. It is what they create when they make the performance *PLOUFI*, for example, on a boat in Brazil, on the Thames and soon on the Seine for the opening of the show at Palais de Tokyo, on June 5th. Catherine also programmed this performance at the Tate in 2009.

spazio da vivere in maniera performativa. Se la performance era stata considerata un mezzo contro la tradizione e il mercato, questi artisti sembravano trovare modi nuovi per sovvertire il consumo delle immagini proprio occupando il territorio delle immagini, riconoscendo che restarne del tutto al di fuori, o assumere una distanza critica, impediva di parlare al contesto del tardo capitalismo che era ed è una realtà.

Tali feticizzazioni estreme della superficie dell’immagine “recitante” sono formalmente presenti anche in buona parte dei lavori contemporanei, nel senso che ogni elemento della creazione si esibisce con un’estrema consapevolezza dei propri aspetti comunicativi e affettivi. Il materiale con cui possiamo lavorare, con cui gli artisti possono lavorare, è un paesaggio di fabbricazioni sintetiche e piene di rimandi che per certi versi sembrava aver bisogno di dichiarare cosa sono dal punto di vista performativo, ben oltre il perspicace “ammiccamento” del postmodernismo. Al tempo stesso, credo sia un atteggiamento non del tutto lontano da un aspetto del “mito fondativo” della performance art. Pensiamo all’action painting (pittura d’azione) come a una sorta di “dimostrazione” della concretezza dell’arte, l’esagerazione di un processo inscenato da un individuo che investe una maggiore intensità di significato in un oggetto tramite la nostra conoscenza del modo in cui è stato fabbricato o in cui è stato ritualmente messo in scena. Questa prima arte d’azione era già profondamente consapevole di mostrarsi non solo nell’atto in sé, ma anche attraverso il mondo parallelo dell’immagine fotografica, che evoca una cornice espansa, quadri-dimensionale.

MDB: Penso anche che le parole di Susan Sontag a proposito del *camp* nel suo saggio *Notes on “Camp”* siano ancora molto attuali. Lei analizza questa teatralità in relazione all’idea di *camp*: “Di fatto l’essenza del *camp* è il suo amore per ciò che è innaturale: per l’artificio e l’esagerazione [...] Anche se sto parlando solo di una sensibilità – e di una sensibilità che, fra le altre cose, converte il serio nel frivolo – si tratta di questioni serie”. La teatralità, il travestimento e lo scandalo sono attributi della sensibilità *camp*. Risessualizzare gli elementi artistici è molto più che riportare la “brutalità” nell’arte o dimostrare per l’ennesima volta che l’impulso creativo va ricondotto a origini sessuali. Significa sovvertire la coscienza pulita che conforta l’universo domestico, mostrare che dietro le porte chiuse di case asettiche la realtà supera la finzione. Perciò, estremizzando la femminilizzazione e la distorsione di abitudini e costumi, il *camp* rivela una parte di ciò che spesso esiste dietro le quinte, come la casa perfetta di ceto medio in quanto facciata artificiale. Per alcuni artisti la teatralità ha origine dal contesto fisico del lavoro.

MC: Post-performance è la nuova etichetta di questa generazione? Quali sono i criteri?

MDB: Post non significa “dopo” nel senso di voler mettere fine a un racconto e ignorare la storia: è piuttosto un legame con le radici di cui parlavo prima, ma un legame aperto che non ambisce a creare una tesi fasulla, solo a suscitare domande. Più che una nuova etichetta si tratta di un “concetto ludico”, con tutta l’ambiguità insita in esso, un modo per sottolineare che, dopo quarant’anni, “performance” potrebbe essere una parola vuota e che forse dovremmo superare il postmediale per andare verso un’epoca di “UBER oggetti”. Ci pensavo qualche settimana fa a Los Angeles. Lo “UBER oggetto” implica che in fin dei conti gli oggetti ci sono ancora e sempre ci saranno, ma gioca con il nome della nuova rete di trasporti, fuori dai soliti circuiti, paritetica, per spostarsi da un punto all’altro della città evitando i taxi. Per me post-performance è solo un punto di raccordo, un modo per dire che siamo alla fine del primo quarto del ventunesimo secolo e chiederci: cosa ci sarà dopo di preconfezionato? Penso a Julien Bismuth e a Jean-Pascal Flavien, i cui lavori si servono delle performance e affrontano la superficie invece dell’essenza, gli spazi condivisi (mi riferisco al progetto di housing in corso di Flavien) e catturano momenti ed economie molto particolari. È ciò che creano con la performance *PLOUFI*, per esempio, su una barca in Brasile, sul Tamigi e presto sulla Senna in occasione dell’inaugurazione della mostra al Palais de Tokyo il 5 giugno che Catherine ha anche organizzato alla Tate nel 2009.